

VORTRAG im Landesmuseum Eisenstadt am 16. Nov. 2023 von Prof. Mag. Tibor Nemeth, ArtD., Leiter des Instituts für Haydn- und Lisztforschung an der Joseph-Haydn-Privatuniversität Eisenstadt

„Haydn als Komponist der Aufklärung“

Arnold Schoenberg (dessen Geburtstag sich 2024 zum 150. Mal jährt) schrieb in den 1940er Jahren einen vielbeachteten Artikel im amerikanischen Exil mit dem Titel: „Brahms, the progressive“. Das Ziel war, Johannes Brahms vom Vorurteil des reaktionären, konservativen Komponisten zu rehabilitieren, was ihm ja schon zu Lebzeiten (vor allem von der sog. „Neudeutschen Schule“ um Wagner und Liszt) vorgeworfen wurde und noch lange anhaftete. Ein ähnliches Schicksal erleidet auch Joseph Haydn: auch er kann sich kaum des Klischees vom harmlosen „Papa Haydn“ befreien, und schon Schumann sprach davon, dass man seiner Musik zwar mit Respekt, aber ohne größeres Interesse begegne.

Deshalb habe ich im Haydnjahr 2009 ein dreijähriges Erasmus-Projekt am damaligen Haydn-Konservatorium nach Schoenbergs Aufsatz auch „Haydn, the progressive“ genannt, um in Konzerten, Workshops, Lecture-Recitals und Vorträgen diesem hartnäckigen Klischee entgegen zu wirken. Tatsächlich gibt es auf diesem Gebiet aber noch viel zu tun, und mein heutiger Vortrag ist ein kleiner weiterer Beitrag zu dem Versuch, die Bedeutung der Werke Haydns in ihrem vollen Umfang zu würdigen.

Was macht Haydn so progressiv? Es ist, neben den vielen musikspezifischen Neuerungen, auch der aufklärerische Impetus seiner Musik!

Das 18. Jahrhundert, das ja Haydns hauptsächliche Lebensspanne umfasst, gilt als Jahrhundert der Aufklärung – was ist aber mit dem Begriff *Aufklärung* gemeint und wie könnte sie sich in der Musik manifestieren?

Hierzu hat Hartmut Schick einen aufschlussreichen Artikel mit dem Titel „Joseph Haydn – Komponieren im Geiste der Aufklärung“¹ geschrieben, der hier auch in Auszügen und stark komprimiert Eingang finden soll, da er ähnliche Schlussfolgerungen zieht und eine wertvolle Ergänzung zu meinen Ausführungen darstellt.

In seiner 1784 verfassten kleinen Schrift „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“ hat Immanuel Kant das Phänomen Aufklärung bekanntlich definiert als „Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“.

„Sapere aude!“, den Wahlspruch der Aufklärung, übersetzt er dort mit: „Habe Muth, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!“

Aber auf die Künste wendet Kant den Aufklärungsgedanken ausdrücklich deswegen nicht an, „weil in Ansehung der Künste und Wissenschaften unsere Beherrscher kein Interesse haben, den Vormund über ihre Unterthanen zu spielen.“ Für ihn war die Idee der Aufklärung hauptsächlich mit dem politischen und sozialen Bereich verbunden.

Er konnte sich nicht vorstellen, dass das Anhören von Musik überhaupt die Geisteskräfte des Menschen aktivieren könne: Die Tonkunst bewege zwar, so Kant 1790 in seiner „Kritik der Urteilskraft“, das Gemüt mannigfaltiger und inniglicher als die Poesie, lasse aber, weil sie „nur

¹ in: Musik in der Geschichte – zwischen Funktion und Autonomie (Hrsg. Inga Mai Groote), Münchener Universitätschriften, Herbert Utz – Verlag 2010

durch lauter Empfindungen ohne Begriffe“ spreche, nicht „etwas zum Nachdenken übrig“, weswegen Kant der Musik auch den geringsten Wert unter den Schönen Künsten zuspricht. Kants Verständnis von Musik als „reine Gefühlskunst“ ist ein offensichtlich sehr eingeschränktes und so konnte er schon deshalb mit dem Gedanken nichts anfangen, dass es in der Musik darum gehen könnte, sich seines Verstandes zu bedienen. Noch ein Karl Kraus spricht am Anfang des 20. Jhdts. von der Musik als einer Kunst, die nur die „Gedankenküste bespült“.²

Jean-Jacques Rousseau, der einflussreichsten französischen Aufklärer, war im Unterschied zu Kant ein musikalischer Fachmann, Verfasser des in seiner Zeit berühmten „Dictionnaire de musique“ (1768) und auch Komponist. In seiner Musikästhetik aber spielt der Verstand ebenfalls kaum eine Rolle gegenüber dem Gefühl als der maßgeblichen Rezeptions- und Beurteilungsinstanz.

Für Rousseau ist reine Instrumentalmusik nichtssagend und im Grunde bedeutungsloses Geräusch. Letztlich lässt er nur den Gesang auf der Theaterbühne als wahre Musik gelten, weil hier der Musik die Aufgabe zukommt, den jeweiligen Text so zu transportieren, dass dessen Aussage in die Seele des Menschen eindringt und dort die entsprechenden Leidenschaften erweckt.

Aber selbst bei bedeutenden und einflussreichen Musikern dieser Zeit findet sich diese Geringschätzung reiner Instrumentalmusik. Johann Philipp Kirnberger, der immerhin Schüler von Johann Sebastian Bach gewesen ist, meinte, Instrumentalmusik schreibt man nur „zum bloßen Zeitvertreib oder auch als nützliche Übungen für wichtigere Dinge“.

Die neue Instanz in der Beurteilung der Qualität von Musik scheint, aufgrund der veränderten ästhetischen Idealen der Zeit, der ungebildete, aber empfindsame Hörer gewesen zu sein: Dieser allein könne, „wann er auch nichts von der Kunst verstehet, allemal entscheiden, ob ein Stück gut oder schlecht ist.“ Er müsse dazu keine Kompositionsregeln kennen, sondern nur „ein empfindsames Herz haben. Überhaupt würket die Musik auf den Menschen nicht, in sofern er denkt, oder Vorstellungskräfte hat, sondern in sofern er empfindet.“

Die letzten Zitate stammen aus Johann Georg Sulzers „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“ (1793).

In Sachen Musik wird also nun, durchaus in aufklärerisch-emanzipatorischer Absicht, der urteilende individuelle *Verstand* durch das *Gefühl* ersetzt und dieses gefühlsmäßige Urteil erstmals über das Urteil fachkundiger, professioneller Autoritäten gesetzt; der Wahlspruch der neuen Ästhetik – nämlich der Ästhetik der Empfindsamkeit - ließe sich, in Anlehnung an Kant, formulieren als: „Habe Mut, dich deines eigenen Gefühls zu bedienen!“

So gesehen hieße das, Haydn als Komponist der Aufklärung müsste eigentlich ein Musiker der reinen Gefühlsästhetik sein. Genau das Gegenteil trifft aber zu.

Aufklärung bei Haydn bedeutet das Bemühen, das Musikpublikum aus seiner gedanklichen Untätigkeit oder Unmündigkeit herauszuführen und es dazu zu erziehen, sich beim Hören (und Spielen) von Musik seines *musikalischen Verstandes* zu bedienen.

Haydn ist ja bekannt als der großen Neuerer in der Musik und vieles, und besonders das Neuartige in seiner Musik, lässt sich als Appell an den mündigen, mitdenkenden Hörer

² Anton Webern: Der Weg zur Neuen Musik (Hrsg. Willi Reich), UE 1960, S. 14

verstehen und bleibt ohne dieses Mitdenken tatsächlich bedeutungslos, sinnentleert - oder kann nur als bloßer Effekt wahrgenommen werden.

Bevor ich jetzt aber endlich zu Haydn komme, muss ich noch einen anderen großen deutschen Philosophen des 18. Jhd. heranziehen, der auch in unserem heutigen, alltäglichen Denken noch präsent ist: Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

Allgemein bekannt ist die verkürzte Hegelsche Dialektik als: These – Antithese – Synthese. Damit ist die Hervorbringung einer höheren Qualität durch Verbindung der Gegensätze gemeint. Die Synthese ist also nicht nur als Verbindung der Gegensätze zu verstehen, sondern als eine Neuerscheinung durch die Assimilation der Gegensätze, bzw. im geistigen Sinne bedeutet es, eine höhere Erkenntnis zu erlangen durch die Synthese gegensätzlicher Behauptungen.

Diese Erkenntnis spielte schon viel früher bei einem anderen Philosophen eine wichtige Rolle: gemeint ist der antike griechische Philosoph Heraklit.

Er ist in diesem Zusammenhang wichtig, da er schon um 500 v. Chr. die Bedeutung des Gegensätzlichen in allen Dingen erkannte und den damit im Zusammenhang stehenden stetigen Wandel (Panta rhei = alles fließt). Nicht ohne Grund behauptete Hegel, dass seine Philosophie den ganzen Heraklit beinhalte.

Was das jetzt alles mit Haydn zu tun hat und wie er es versteht, philosophische Sachverhalte musikalisch umzusetzen, werde ich jetzt mit einem ersten Beispiel aus einer seiner Klaviersonaten demonstrieren:

Diese Sonate in e-Moll, Hob. XVI:47^{bis} hat die eher seltene Satzfolge: Langsam (Adagio) – Schnell (Allegro) – Moderat (Tempo di Menuet).

Ich werde jetzt jeweils den ersten Teil (Exposition) der einzelnen Sätze vorspielen und darf Sie bitten, im Besonderen auf die Motive der Themengestalten zu achten, wie sie zu Beginn jedes Satzes auftauchen.

1. Satz



2. Satz



3. Satz



Es wird Ihnen wahrscheinlich nicht entgangen sein, dass jeder der drei Sätze mit dem gleichen Motiv begonnen hat!

Der erste Satz ist ein affektreiches Siciliano, das innerhalb des lyrischen Adagio-Charakters dramatische Züge trägt und für Haydns Verhältnisse geradezu tragisch klingt. Das Anfangsmotiv des Themas ist, wie in allen drei Sätzen, eine absteigende Fünftonskala.

Der zweite Satz in E-Dur, ein tänzerisches Allegro im Zweivierteltakt, verwendet das gleiche Material der fallenden Quint, allerdings mit einem entscheidenden Unterschied am Ende: der fallenden Quint folgt die rhetorische Figur einer *Exclamatio*. Dieser „Ausruf“ mittels einer Sext aufwärts am Ende des Motivs, hebt den negativen Affekt der fallenden Skala auf, und in späterer Folge wird aus dem Sextsprung nach oben sogar eine Oktave.

Also dasselbe Material wie zuvor - aber jetzt in geradezu widersprüchlicher Anwendung zum Eingangssatz!

Im Finale „Tempo di Menuet“, dem dritten Satz dieser Sonate, wird die Motivvariante in einem ruhig schreitenden, sechstaktigen Thema ausgebreitet. Der Affekt liegt nun zwischen dem tragischen des ersten Satzes und dem übermütigen des zweiten Satzes und bringt damit die ausbalancierte Version des Grundmotivs zu Gehör.

Vergleicht man nun die Themen aller drei Satzanfänge, so drängt sich der Gedanke eines kompositorischen Konzepts förmlich auf:

Tatsächlich verwirklicht Haydn mithilfe dieses einen Motivs in allen drei Sätzen auf musikalische Weise ein philosophisches Prinzip, das Hegel erst etliche Jahre später formulieren wird.

Mit dem pathetischen ersten Satz erscheint das Motiv als These, der tänzerische zweite Satz bringt das andere Extrem der Motivverwendung in Form des Kontrasts, womit der Tatbestand der Antithese erfüllt ist, und der dritte Satz schlussendlich geht den Mittelweg und erfüllt, durch die ausgleichende Vermittlung zwischen den Extremen, den Tatbestand der Synthese – nicht in der Auslöschung des vorhergegangenen Konflikts, sondern in der Generierung von Neuem aus dem Konfliktpotential.

Man könnte fast - im kierkegaardschen Sinne – beim abschließenden Satz von der ethischen Manifestation des Inhalts nach zwei ästhetischen Extremen sprechen.

Die Vorstellung, dass satzübergreifende motivische Arbeit erst ab Beethovens 5. Symphonie aufkommt, ist längst überholt – dieser werkimmanente Zusammenhang ist aber hier, bei

diesem frühen Werk Haydns, nicht an einen „Plot“ gebunden, sondern ist die kompositorische Umsetzung eines „Gedankenganges“ und kommt somit einem philosophischen Essay gleich. Wenn in der Anlage und Vorgehensweise Haydns Kompositionen mit Kants „Pathos der Nüchternheit“ vergleichbar sind, so sind die Bezüge zu Hegel (und Heraklit) auch inhaltliche - und konkreter.

Damit hat Haydn eine schlüssige Darstellung der Dialektik mit musikalisch-kompositorischen Mitteln geschaffen! – sowohl in der antiken Bedeutung als Kunst der Unterredung als auch im Hegelschen Sinne.

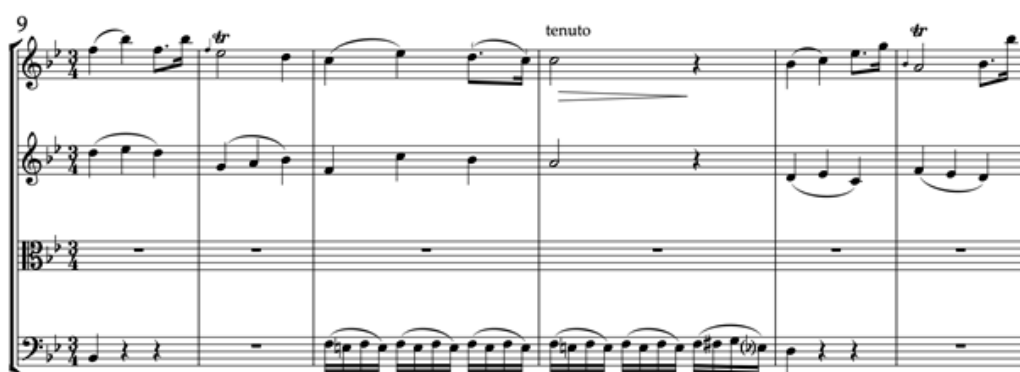
Der hegelsche Dreischritt These – Antithese – Synthese als Methodik der Erkenntnis ist eine Leistung der Aufklärung, und Haydns spezieller, entsprechender Umgang mit dem musikalischen Material bestätigt ihn als Komponisten der Aufklärung.

Mein nächstes Beispiel ist das Streichquartett in Es-Dur aus der Reihe op. 33.³ Haydn beschreibt sie selbst als „auf eine ganz neu Besondere Art“ geschriebene. Bis heute ist man sich uneins, was damit gemeint sein könnte, aber vielleicht hat es ja etwas mit seiner „dialektischen Kompositionsmethode“ zu tun, die meiner Ansicht nach hier besonders deutlich und originell zum Tragen kommt.

Es geht um den langsamen Satz dieses Quartetts, der hier an dritter Stelle steht und eine auffällige Besonderheit zeigt: nämlich den Auftritt eines Motivs in der tiefen Lage in T. 11: nach dem die beiden Unterstimmen zu Beginn ein Thema im Gewand einer einfachen, zweistimmigen Volksweise gespielt haben (ähnlich wie man das in der Volksmusik als „Geigenjodler“ kennt), wird dieselbe, bei ihrer Wiederholung in den beiden Oberstimmen, am Ende des Vordersatzes vom Violoncello durch einen „langsamen Triller“ gestört.

Drei Fragen drängen sich dem aufmerksamen Hörer auf:

warum beginnt das Hauptthema eines Streichquartetts, das aus vier Spielern besteht, mit nur zwei Stimmen, warum wird dieser „mangelhafte“ Umstand auch noch im hohen Register wiederholt und drittens, was soll dieses „Gemurmel“ in T. 11?



Tatsächlich ist der Grund für diesen „Einwurf“ kompositorisch kaum zu legitimieren – es ist kein Kontrapunkt im strengen Sinne, da es sich nicht um eine gleichwertige Gegenstimme handelt. Dieser Kontrast ist nicht mehr als ein geräuschhafter Effekt, der zudem vorerst scheinbar ohne Konsequenzen bleibt und keine weitere Funktion erfüllt, als eben den ruhigen Fluss der Melodie zu stören.

³ Hob. III:38

Wenn wir uns den Satz jetzt gleich anhören, werden Sie bemerken, wie dieser Kontrast bei seinem zweiten Erscheinen das Seitenthema generiert und in weiterer Folge sich auch thematisch entwickelt. Das hat zur Folge, dass er nun tatsächlich zu einem echten, vollwertigen Kontrapunkt des Hauptthemas – also eine gültige Gegenstimme – wird.

Das hat aber wiederum die Konsequenz für das Hauptthema, dass es nun dreistimmig wird!

Bei der transponierten Wiederholung des bereits Gehörten übernimmt die Bratsche die Rolle des Kontrapunktes und vollendet dadurch das Hauptthema zum vollkommenen, vierstimmigen Satz!

In dialektischen Termini ausgedrückt bedeutet das also:

Das zweistimmige Hauptthema bildet die These,

der anfangs unvermittelt und sinnlos erscheinende geräuschhafte Einwurf die Antithese, die sich sukzessive zum Kontrapunkt des zweistimmigen Hauptthemas entwickelt.

Erst die Annäherung und Assimilation dieses „Fremdkörpers“ als Kontrapunkt, erhebt die ursprüngliche zweistimmige Aussage des Hauptthemas zuerst zur dreistimmigen, und in späterer Folge zur vollkommenen, weil vierstimmigen Gestalt und vollzieht damit die Synthese.

Die extremen Unterschiede zwischen These (zweistimmige Volksweise) und Antithese (geräuschhafte Bewegung) werden sukzessive in einem Prozess gegenseitiger Annäherung überwunden und führen in der Synthese zur befriedigenden und vollgültigen, vierstimmigen Gestalt der ursprünglich nur zweistimmigen These.

Eine bemerkenswerte, dramatische Entwicklung innerhalb einer lyrischen Form, die einer – satztechnischen wie musikalischen - „Störung“ die entscheidende Rolle für die Vervollkommnung des Hauptthemas überträgt. Dieser Umgang mit dem Material, der „Plot“ dieser Klangrede, ist dem antiken Vorbild Hegels näher und findet in diesem Zitat sogar eine musikalische Ausdrucksweise:

„Das Widerstreitende ist vorteilhaft, und aus dem Wesensverschiedenen erwächst die schönste Harmonie, wie eben alles aus Gegensätzlichem entsteht.“⁴

Dieses Zitat Heraklits beschreibt auch treffend den Vorgang im gezeigten Beispiel von Haydns Streichquartett: aus dem wesensverschiedenen Element entsteht erst die *schönste Harmonie* des vierstimmigen Satzes des Hauptthemas.

⁴ Diels, Hermann: Die Fragmente der Vorsokratiker, Berlin 1906, S. 63

Als Symbol dieser Kraft kann auch das musikalische Palindrom angesehen werden, was als nächstes Beispiel für das aktive Hören bei Haydn und seinem aufklärerischen Zugang dienen soll: wie im literarischen Palindrom wird versucht, einen syntaktischen Zusammenhang herzustellen, der von vorne wie von hinten gelesen Sinn ergibt.

Um nicht das politisch unkorrekte, aber sehr bekannte Palindrom: *ein neger mit gazelle zagt im regen nie* als Beispiel zu bemühen, hier ein sehr altes und in der Kunstgeschichte oft verwendetes, das viele Künstler zu allen Epochen zu diversen Werken inspiriert hat:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Haydn hat das Palindrom-Prinzip in seiner Symphonie Nr. 47 in G-Dur⁵ als Menuett verwirklicht.

In diesem Menuett schreibt Haydn den zweiten Teil gar nicht in Noten aus, sondern gibt nur die Spielanweisung: *al roverso*.

Das Problem, das sich dem Komponisten beim musikalischen Palindrom stellt, ist, dass die klassische Kadenz eindeutig zielorientiert ist; die Funktionsabfolge der tonalen Kadenz ist, ähnlich der Irreversibilität des Zeitpfeils, prinzipiell nicht umkehrbar. Hier wird *in nuce* die Utopie der Aufklärung verwirklicht, dass alles, was natürlich bestimmt ist, dem weichen muss, was vernünftig gedacht werden kann.

⁵ Hob. I:47

The image displays three systems of musical notation for Haydn's Opus 33/2. The first system covers measures 150 to 160, starting with a tempo marking of 'Adagio' and ending with 'Presto'. It features dynamic markings of *f* and *p*. The second system covers measures 160 to 170, with a first ending bracket and a 'G.P.' (Grave Point) instruction. The third system covers measures 170 to 175, including a second ending bracket, a 'G.P.' instruction, and a final *pp* dynamic marking leading to the word 'Fine'.

Das Verstehen von Witzen bzw. ihren Pointen hängt immer mit dem Verständnis der Syntax und Grammatik der Sprache und einer bestimmten Hörerwartung zusammen.⁷

Wenn das gegeben ist, so haben wir bei Haydns Werken – wie bei jeder geistreichen Musik – zum ästhetischen Genuss auch ein geistiges Vergnügen und möglicherweise sogar eine Erkenntnis – und das ist es, was in meinen Augen das wahre Kunstwerk ausmacht.

⁷ siehe dazu: Gerhard J. Winkler: Opus 33/2: „Zur Anatomie eines Schlusseffekts“, in: Haydn-Studien IV, Henle 1994